

TEATR
POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

Jerzy Krzysztoń

OBŁĘD

Jerzy Krzysztoń

OBŁĘD

Adaptacja sceniczna – Janusz Krasiński

O s o b y

Krzysztof — JAN ENGLERT

Pasażerowie z pociągu:

Ten w kożuchu — RYSZARD NAWROCKI
Goryl — JANUSZ SZYDŁOWSKI
Dziewczyna — IRENA SZCZUROWSKA
Ksiądz — MICHAŁ PAWLICKI
Chińczyk — CZESŁAW BOGDAŃSKI
Konduktor — PIOTR BRZEZIŃSKI

Dostojny Rozmówca — ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI

Przechodnie:

Warszawianka I — ZOFIA BAWANKIEWICZ
Warszawianka II — HANNA BALIŃSKA
Mężczyzna I — ANDRZEJ CHICHŁOWSKI
Mężczyzna II — IGIR ŚMIAŁOWSKI
Mężczyzna III — LEON PIETRASZKIEWICZ
Mężczyzna IV — MIROSŁAW KONAROWSKI
Kobieta I — URSZULA HAŁACIŃSKA
Kobieta II — JOLANTA CZAPLIŃSKA
Kobieta III — ŁUCJA ŻARNECKA
Milicjant — ANDRZEJ BIENIASZ

Inni Przechodnie: MAREK BARBASIEWICZ, ANDRZEJ CHICHŁOWSKI, DAMIAN DAMIĘCKI, KAZIMIERZ DĘBICKI, BARBARA DOBRZYŃSKA, TEODOR GENDERA, JANUSZ HAMERSZMIT, MAGDALENA JASTRZĘBSKA, JÓZEF KALITA, PIOTR LORETZ, WOJCIECH MACIUSZONEK, STANISŁAW NIWIŃSKI, BOGDAN POTOCKI, JERZY SZMIDT, WALDEMAR WALISIAK, TADEUSZ WÓJCIK, JULIUSZ WYRZYKOWSKI

Rodzina Krzysztofa:

Helena	— ANNA NEHREBECKA
Jo	— KATARZYNA SKAWINA
	— MARTA ŻAK

Personel szpitala:

Pan Władzio	— WOJCIECH ALABORSKI
Cherubinek	— JOLANTA RUSSEK
	— MARTA ŻAK
Diabliczka	— BARBARA DOBRZYŃSKA
Profesor medycyny	— EUGENIA HERMAN

Zespół lekarski: HALINA DUNAJSKA, ELŻBIETA JAGIELSKA, EWA JASTRZĘBOWSKA, MAGDALENA JASTRZĘBSKA, ELŻBIETA KMIECIŃSKA, LAURA ŁĄCZ

Pielęgniarz I	— JÓZEF KALITA
Pielęgniarz II	— ANDRZEJ BIENIASZ
Pielęgniarz III	— WOJCIECH MACIUSZONEK
	— PIOTR BRZEZIŃSKI

Sprzątaczki — Erynie:

I	— KATARZYNA ŁANIEWSKA
II	— ALEKSANDRA DMOCHOWSKA
III	— ZOFIA KOMOROWSKA
IV	— KAZIMIERA UTRATA
Mateczka	— IRENA OBERSKA

Pacjenci:

Dostojny Rozmówca	— ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI
Markiz	— ANDRZEJ ŻARNECKI
Gnom	— ZYGMUNT HOBOT
Książe	— LESZEK TELESZYŃSKI
Dziadek	— JANUSZ ZAKRZEŃSKI
Dmowski	— WALDEMAR WALISIAK
Jenerał	— RYSZARD NADROWSKI
Jednoręki	— JERZY SZMIDT
Barczysty	— MIECZYSŁAW KALENIK
Lunonauta	— PIOTR LORETZ
Kompozytor	— MAREK BARBASIEWICZ
Plemnik	— STANISŁAW NIWIŃSKI
Św. Tomasz	— BOGDAN POTOCKI
Św. Augustyn	— JANUSZ HAMERSZMIT
Sokrates	— TEODOR GENDERA
Kopernik	— KAZIMIERZ DĘBICKI
Echo	— ANDRZEJ CHICHŁOWSKI
Norwid	— JULIUSZ WYRZYKOWSKI
Kudłaty	— DAMIAN DAMIĘCKI
Kapłan egipski I	— MIROSŁAW KONAROWSKI
Kapłan egipski II	— TADEUSZ WÓJCIK

Reżyseria
JERZY RAKOWIECKI

Scenografia
JADWIGA JAROSIEWICZ

Opracowanie muzyczne
ANNA PŁOSZAJ

Asystent reżysera
Bogna Lewtak-Baczyńska (PWST)

PRAPREMIERA 24 MARCA 1983 ROKU



JERZY KRZYSZTOŃ. *Fot. Danuta B. Łomaczewska*

JERZY KRZYSZTOŃ — urodził się dnia 23 marca 1930 r. w Lublinie, zmarł dnia 16 maja 1982 r. w Warszawie. Do wybuchu wojny w 1939 roku mieszkał z rodzicami w Grodnie, gdzie jego ojciec pracował jako adwokat. Lata wojenne spędził z matką i bratem w Kazachstanie, następnie przebywał w Persji, Indiach, Afryce. Do kraju wrócił w roku 1948. Ukończył anglistykę i polonistykę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Pracował jako reporter i redaktor; przez dziesięć lat kierował redakcją słuchowisk w Teatrze Polskiego Radia. Od założenia miesięcznika *Więź* był kierownikiem jego działu literackiego.

Debiutował w roku 1953 tomem *Opowiadania indyjskie*, za który otrzymał nagrodę im. W. Pietrzaka. W roku 1956 wydał *Sekret i inne opowiadania*, zaś w roku 1958 powieść *Kamienne niebo* o dramatycznych przeżyciach ludności cywilnej w czasie Powstania Warszawskiego. Powieść ta została sfilmowana w roku 1959, a krytyka polonijna uznała ją za najlepszą książkę wydaną w kraju. W tym samym roku Teatr Kameralny w Krakowie wystawia jego sztukę pt. *Rodzina pechowców* (pod zmienionym tytułem *Bogowie deszczu)* w reżyserii Jerzego Grotowskiego. W następnych latach napisał jeszcze trzy sztuki: *Rocznicę mercedes, Chłopców spod Verdun* i *Towarzysza N*. Prapremiera *Towarzysza N*, pod zmienionym tytułem *Ten nieznajomy*, odbyła się w Warszawie w reżyserii Jana Bratkowskiego w Teatrze Ludowym. W roku 1959 wychodzą opowiadania *Sandżu i Paweł*, a w 1965 *Złote gody*. Po podróży do USA wydaje *Skok do Eldorado* w roku 1967. Otrzymuje za tę książkę nagrodę PEN-Clubu polskiego. W roku 1969 wydaje opowiadania *Panna Radosna*, a w 1975 wybór opowiadań *Cyrograf dojrzałości*. Jerzy Krzysztoń jest również autorem ponad dwudziestu słuchowisk, z których liczne otrzymały nagrody i wyróżnienia. Opracował i wydał wybór słuchowisk autorów polskich — *Teatr wyobraźni*. Za całokształt twórczości

słuchowiskowej otrzymał nagrodę Polskiego Radia w roku 1965, a za opracowanie cyklu słuchowisk *Polacy na frontach II wojny światowej* nagrodę zespołową Ministra Obrony Narodowej. W roku 1967 wydał wybór słuchowisk *Polonus w opałach*.

Słuchowiska Jerzego Krzysztonia były tłumaczone na język angielski, niemiecki, fiński, węgierski, czeski, słowacki, holenderski.

W roku 1978 publikuje powieść *Wielbłąd na stepie* o losach Polaków, którzy w czasie wojny znaleźli się w Związku Radzieckim. Otrzymuje za nią ponownie nagrodę im. Wł. Pietrzaka. W 1980 roku wydaje trzytomową powieść *Obłęd,* która w plebiscycie czytelników *Dziennika wieczornego* w Bydgoszczy i *Kuriera polskiego* w Warszawie zostaje obrana Książką Roku. W roku bieżącym nakładem Sp. Wyd. *Czytelnik* ukaże się *Krzyż południa,* mówiący o dalszych losach bohaterów *Wielbłąda na stepie.* W roku 1984 w tymże wydawnictwie opublikowane zostaną mini-eseje radiowe pt. *Poczta literacka.* Oprócz oryginalnej twórczości, Jerzy Krzysztoń ogłaszał przekłady z literatury amerykańskiej i angielskiej.

Na litość boską, z czego ty chcesz mnie leczyć? Rzeczywistość wyleczysz? To wszystko, co się dzieje? Twój konował będzie miał na to pigułki?

Jerzy Krzysztoń — *Obłęd*



Maria Janion

EPIKA ŻYCIA FANTAZMATYCZNEGO

Nie tylko oczywiście wyjątkowość sukcesu czytelniczego przykuwa uwagę do powieści Jerzego Krzysztonia pt. *Obłęd*[1]. Ale niebywałe powodzenie wśród odbiorców trzytomowego, po brzegi nasyconego aluzjami literackimi i historycznymi, tysiącstronicowego dzieła nie może pozostać niezauważone przez socjologię literatury współczesnej. Przy czym, jak to zazwyczaj w Polsce ostatnio bywa, krytyka literacka nie odegrała wobec utworu Krzysztonia żadnej roli promocyjnej. Zanim się w ogóle odezwała, 20-tysięczny nakład zniknął bez śladu. Okazało się niemal natychmiast po wydaniu *Obłędu*, że jest on nie tylko nie do kupienia, ale nawet nie do pożyczenia. Utwór stał się niewątpliwym polskim bestsellerem roku 1980. Warto zastanowić się nad domniemanymi przyczynami tego stanu rzeczy.

Jest ich, jak mi się wydaje, wiele, lecz czterem przypisywałabym szczególne znaczenie.

Pierwsza wiąże się z tytułowym „obłędem". Temat osobliwie uprzywilejowany przez romantyzm, również polski, potem silnie zaznaczający swą obecność w literaturze młodopolskiej, zanikł w naszej literaturze, w kulturze wielu, wielu ostatnich lat. Niespotykane rozgorączkowanie wokół książek Antoniego Kępińskiego, a zwłaszcza już *Schizofrenii*, dowodziło jednak, że zainteresowanie tematem mogło eksplodować przy sprzyjającej okazji z wielką siłą. Po Kępińskim pozostały książki naukowe i popularno-naukowe, napisane wprawdzie w szczególnie „literacki" sposób, ale *Obłęd* Krzysztonia to obfita epika powieściowa, miejscami przekształcająca się w rodzaj wielogłosowego poematu, pod wyzywającym tytułem. Czegoś takiego rzeczywiście w literaturze naszej nie znajdziemy. Nawet czytelnik nieprofesjonalny zadaje sobie pytanie: jak „o tym" można napisać? i szuka na nie odpowiedzi w lekturze powieści Krzysztonia. Szuka więc faktycznie języka opowieści o obłędzie, o tym doświadczeniu wewnętrznym, jakim jest obłęd.

Czytelnik profesjonalny oczywiście podziela to zainteresowanie, powinien tylko wnikliwiej zastanawiać się nad tym, jak polszczyzna współczesna może sprostać podobnego rodzaju próbie literackiej? Nasze kapitały romantycznego mówienia o szaleństwie mogą jeszcze procentować; zasoby młodopolskie wydają się jednak dość anachroniczne i już chyba nie do użycia. Ale przecież w wypadku *Obłędu* idzie o powieść w najdosłowniejszym sensie współczesną, o język lat siedemdziesiątych, język, którym dzisiaj mówimy. Jest to niewątpliwie ze strony Krzysztonia akt odwagi poznawczej, językowej, literackiej, pociągający ku niemu czytelnika, który chciałby dzięki pisarzowi, dzięki jego pracy i poświęceniu, przeniknąć do świata niedostępnego, niepojętego, odgrodzonego i przerażającego, lecz świata znajdującego się t u ż o b o k. Okazuje się, że można o nim mówić wspólnym, jakoś naszym językiem, że można się zatem z tym zamkniętym światem jakby porozumieć. Czytelnik chce tego porozumienia i zrozumienia.

Tu jednak zarysowuje się kontur innej przyczyny popularności *Obłędu*, ukrywającej wszak w sobie pewien podstęp. Ogromna część akcji powieści Krzysztonia (przez dwa tomy, ponad siedemset stron) toczy się w szpitalu psychiatrycznym, nawet wiadomo dokładnie w jakim — w Tworkach. We współczesnym społeczeństwie bardzo silne i drastyczne bywa odczucie tabu przeklętego miejsca psychiatrycznego odosobnienia; również polska mentalność społeczna podlega jego oddziaływaniu, czemu trudno się dziwić, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę nastawienie polityki informacyjnej, zmierzającej do usunięcia z pola uwagi wszystkiego, co tchnie „dysharmonią" i „dysonansem".

I przy najlepszej woli szpital psychiatryczny na ogół widziany jest niesłychanie zewnętrznie. Jeśli napawa zgrozą, to również swoiście zewnętrzną. Jest to coś, co nie nadaje się do uwewnętrznienia: ani nie możemy, ani nie pragniemy tam od wewnątrz przeniknąć, ani też nie chcemy szpitala psychiatrycznego uwewnętrznić, gdyż byłoby to sygnałem najokropniejszego nieporządku i chaosu, który w nas znalazł swoje siedlisko. Tymczasem powieść Krzysztonia przynosi opis od środka — narrator, Krzysztof J., opowiada o Tworkach ze środka,

będąc w środku, i to w pierwszej osobie (porzuca tę postawę narracyjną *tylko raz*, w połowie II tomu, na dziesięć stron). Czytelnik ma prawo sądzić, że przyznano mu wyjątkowo wygodne miejsce: będąc na zewnątrz i starając się zachować pełny dystans, znajduje się jednak dzięki tokowi opowieści — w środku. Gdyż rzeczywiście na rozmaite sposoby od środka rzecz jest tutaj opowiadana. Krzysztoń posługuje się, owszem, fantasmagoryczną wizją rzeczywistości tworkowskiej, ale zarazem nie kreuje paraboli czy Wielkiej Metafory w takim sensie, że czytelnik musiałby dokonywać przekładu owego symbolicznego czy fantastycznego „gdzieś tam" na realia szpitala dla obłąkanych.

Być może istotnym powodem sukcesu stało się to właśnie przeświadczenie, że czytelnik nie czuje się jednak zagrożony *Obłędem*. Takiej bowiem opinii udzielają sobie — o ile wiem — odbiorcy powieści Krzysztonia. A więc należałoby zastanowić się nad tym, jak *Obłęd* został napisany — *bezpiecznie* czy *niebezpiecznie*? Tu przypomnijmy Artauda ideę teatru jako dżumy — przeświadczenie, że widz nie może być oddzielony od tego, co się dzieje na scenie, jakąś niewidzialną przegrodą. *Ważne jest przede wszystkim, by uznać, że teatr, podobnie jak dżuma, jest obłędem, który może się udzielać. (...) Jeśli bowiem teatr jest jak dżuma, to nie tylko dlatego, że działa na wielkie społeczności i podobnie nimi wstrząsa. Jest — w teatrze i w dżumie — coś ze zwycięzcy i coś z mściciela. Spontaniczny pożar, który wznieca dżuma tam, gdzie przechodzi, to nic innego jak olbrzymie unicestwienie* [2]). Artaud sądził, że teatr powinien widza w takim stopniu przenikać, żeby nawet zagrażać jego integralności fizycznej. I dopiero kiedy teatr okazuje się dżumą, kiedy przybiera postać fizycznego zarażenia i zagrożenia, wręcz epidemicznego unicestwienia w sensie skłonienia umysłu ku obłędowi, który trawi jego energię — dopiero wtedy staje się autentyczny i prawdziwy.

Ale nieartaudowski jest zamiar Krzysztonia. Chociaż zdaje on sobie świetnie sprawę z dwuznaczności swego położenia wobec odbiorcy. Na podstęp czytelnika, który chciałby być w środku piekła i nie zostać przezeń dotkniętym, autor odpowiada również podstępem — Krzysztof J., przy samym końcu III tomu, nazwawszy to, co przedstawił „kroniką zmagań z obłędem, rzetelnym opisem", po wyjściu ze szpitala, rzuca te tajemnicze słowa: ...*Tak kończy się obłęd mój, drodzy bracia i siostry, a zaczyna się wasz, który trwać będzie*



przez pokolenia. Nadszedł kres moich wyznań, nic więcej nie powiem (III, 349). Narrator nieraz mówi nie tylko o braciach obłąkanych, ale i o braciach i siostrach-czytelnikach, pochodzących wszak z tej samej wspólnoty, narażonych więc na te same zagrożenia.

Tak, jednak czytelnik ma pewne prawo, aby wobec *Obłędu* Krzysztonia czuć się bezpiecznym. Funduje się ono przede wszystkim na dwoistym rozumieniu przez autora tytułowego fenomenu: jako poznawczego wtajemniczenia i jako zbłąkania. Po francusku używa się określeń „folie" i „déraison" [3]); być może ich polskimi odpowiednikami byłyby: „szaleństwo" i „obłęd" — to jest zbłądzenie, zbłąkanie, obłąkanie się, wreszcie — zejście z drogi, z drogi rozumu, odstąpienie od rozumu, co jest tak widoczne w nazwie francuskiej.[4]) Te dwa określenia objawiają zarazem dwie optyki, dwa sposoby postrzegania i rozumienia fenomenu. W polskim „szaleństwie" dziś odczuwamy bardzo wyraźną genealogię romantyczną; przypomnijmy zresztą tytuł słynnego artykułu Mickiewicza: *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych,* gdzie wręcz legendarnie zaznaczyło się utrwalone w Polsce przez romantyzm przeciwstawienie „rozsądku" i „szaleństwa". Oczywiście, w takiej opozycji pojęcie „szaleństwa" nabiera szczególnego sensu: oznacza przede wszystkim — przekraczającą granice zakreślone przez zdrowy rozsądek — zdolność do absolutnego poświęcenia w imię najszlachetniejszych ideałów, głębokie wtajemniczenie w Chrystusową ofiarę. W *Obłędzie* Krzysztonia wyjątkowo rozległe jest pole skojarzeń wytworzonych przez wyobrażenia typu szaleniec Boży; oszalały z miłości do ojczyzny (np. Rejtan); *ostatni Prometeusz; testimonium szaleństwa, charyzmat pozostawiony przez Chrystusa tym, którzy Zbawiciela widzieli osobiście* (II, 154).

Romantyzacja szaleństwa — jako osobliwego stanu iluminacji, jako wyższości danego szaleńcowi oglądu tego, co niewidzialne i niedostępne, jako kumulacji autentyczności, poezji i ekstatycznego olśnienia — przetrwała do naszych czasów (por. np. Davida Coopera *The Language of madness).* Thomas S. Szasz był nawet zmuszony wytknąć dyskretnie to nastawienie romantyczne twórcom antypsychiatrii, stwierdzając, że ci, którzy traktują schizofrenika jako „osobę mającą doświadczenia wysoce dramatyczne i niezwykłe", uważają „schizofrenię za rzecz romantyczną". [5]) Wśród antypsychiatrów był niegdyś Ronald D. Laing, na którego, co charakterystyczne, powołuje się Krzysztof J. od razu w pierwszych akapitach swojej opowieści: *I have seen the Bird of Paradise, she has spread herself before me, and*



I shall never be the same again... Ujrzałem ptaka rodem z Raju, rozpostarł przede mną swe skrzydła i nigdy już nie będę tym, kim byłem... Tak rzekł niedawno doktor Laing, psychiatra wielkiej sławy. — Oto, co mi się przydarzyło! Więc nie będę nigdy tym, kim byłem (I, 7). *Rajski Ptak* Lainga staje się zatem osobliwym patronem długiej opowieści o zstąpieniu w głąb siebie, o wielkiej przemianie i o cudownym olśnieniu, o tym wszystkim, czego nigdy nie doznają „oni" — stado zdroworozsądkowych filistrów.[6])

Szaleństwo rozumiane romantycznie pozwala traktować Krzysztofa J. bardziej jako „galernika wrażliwości" (mówiąc znów językiem Artauda), niż jako człowieka obłąkanego. Ale jednak powieść nazywa się *Obłęd* i autor do tej nazwy wielokrotnie powraca. I może tak czynić, gdyż w utworze pojawia się również i drugie pojmowanie zjawiska, gdy kładzie się nacisk na zbłąkanie, zdeformowanie, skrzywienie. Wtedy obłęd to coś, co może być naprostowane. Okazuje się, że pobyt w szpitalu tworkowskim umożliwia Krzysztofowi J. powrót do życia. Do życia, w którym wprawdzie nigdy nie będzie już tym, kim był, ale niemniej będzie człowiekiem wyzwolonym z „zespołu lękowo-urojeniowego", który został określony jako jego choroba.

Oczywiście, dlatego Krzysztof J. nie może być uznany za romantycznego szaleńca. Gdyby nim był do końca, Krzysztoń nie wprowadzałby tak obficie dysonansów ironicznych oraz nie napisałby III tomu *Obłędu*, zatytułowanego *Księżyc nad Epidaurem* — w którym szpital okazuje się nie tylko miejscem męczeństwa, prześladowania, złożenia ofiary, ale i miejscem ozdrowienia. U kresu drogi Krzysztofa J. znajduje się — ocalenie z dna piekieł tworkowskich. To Odys, który powraca do swej Itaki, jak wielokrotnie podkreśla autor, parafrazując wiersz Staffa.

Powieść Krzysztonia zatem waha się między „szaleństwem" a „obłędem" w tych rozumieniach, które tu zostały przedstawione. Czytelnik, który dałby się zarazić dżumą, dałby się wciągnąć „w środek" i porazić, dowiaduje się wreszcie jednak, że — po strasznych zmaganiach, po niebezpiecznej podróży wśród ciemnych odmętów wzburzonego morza — może powrócić do swej Itaki i że są ludzie, którzy będą usiłowali mu w tym pomóc. Powieść Krzysztonia ujmuje przejście przez obłęd jako monstrualny rytuał pogrążenia, zejścia na dno piekieł i odkupienia, oczyszczenia. Dlatego w końcu lektura powieści Krzysztonia nie musi doprowadzać czytelnika do prostracji duchowej, przeciwnie — może nawet przynieść mu konsolację, co — jak się wydaje — ma również swój udział w czytelniczym sukcesie książki. (...)

Maria Janion

PRZYPISY

1) Cytuję wg wydania: J. Krzysztoń, *Obłęd*, Warszawa 1980, t. 1: *Tropiony i osaczony*, t. 2: *Przywiązany do masztu*, t. 3: *Księżyc nad Epidaurem.*

2) A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp J. Błońskiego, Warszawa 1966, s. 50.

3) Por. ich eksplikację w książce M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1972.

4) Krzysztof J. ma zdecydowany pogląd na zależności między „szaleństwem", „kulturą" a „rozumem": *Albowiem zdołałem pomyśleć, że człowiek w chorobie umysłowej może i traci rozum, ale niemożliwe, żeby tracił kulturę, jeśli miał i rozum, i kulturę, kultura przy nim pozostanie, a jeśli miał tylko rozum, nie pozostanie mu nic.* (II, 137).

5) Por. Th. S. Szasz, *Le péché second (The Second Sin)*, Paris, 1976, s. 145.

6) Te motywy pojawiają się wielokrotnie w powieści bądź w wypowiedziach rozmówców Krzysztofa J., bądź w jego własnych wyznaniach. Np. *Dlaczego u diabła, człowiek nie ma prawa być szaleńcem, skoro ma na to ochotę?!*; *Czy oni... czy oni zdają sobie sprawę, jaka to może być rozkosz? Jaka bogom skradziona euforia? (...) Przekonałem się, bez szaleństwa nie ma poznania, jest dreptanie w kółko, po omacku. I tak całe życie można się pałętać.* Chyba, że człowieka to *trafi cudem boskim... A jak trafi, okazuje się, że większego szczęścia człowiek nie mógł zaznać. Ani takiej cudowności, ani takiego światła, ani takiej myśli...* (II,179).

Fragment tekstu zaczerpnięto z książki pt. *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, złożonej do druku w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Książka ma się ukazać w roku bieżącym. Dyrekcja Teatru Polskiego serdecznie dziękuje Autorce za udostępnienie rękopisu.

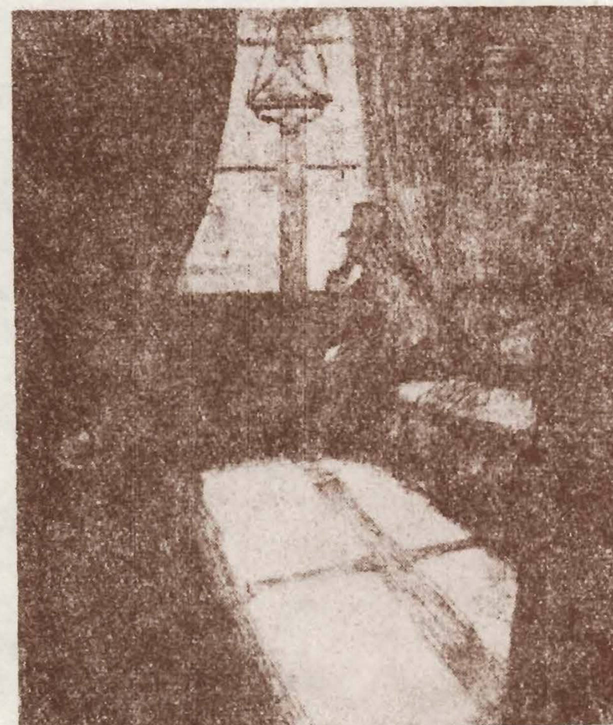


W swoim pisaniu nigdy nie taiłem, że nie należę do pogodnych duchów, czyli entuzjastów czy optymistów, czy chwalców, choć raczej nie opuszcza mnie coś, co nazywam poczuciem humoru. Nikogo nie nawracam na swoje sądy, a jeśli czasem robię pogodną minę, to tylko z obawy, aby nikt nie zaczął myśleć w zgodzie ze mną. Jeśli na dodatek zdarzy mi się, że ktoś wykpi to, co napisałem, jestem bliski sukcesu. Choć oczywiście święcie przekonany, że to ja, a nie on ma rację. Uważam, że racja nigdy nie leży pośrodku, chociaż dla świętego spokoju umówiliśmy się tak na codzień. Nie umiem pisać sprawiedliwych książek — o tyle, aby każdemu dogodzić w niefrasobliwym śnie do poduszki. Wciąż uważam, że twórcza radość w człowieku to starać się zrozumieć jak najwięcej, zanim odejdziemy w tajemnicę śmierci. I nie jest to radość zarezerwowana dla kogokolwiek, niedostępna. Zbyt wielu bliźnich w cierpieniu się starało, aby właśnie nie była niedostępna. Należeć może do każdego. Do kogo się odwołuję? Do ludzi, którzy nie myślą wyłącznie o swoim zysku. Przeciwko komu nawołuję? Przeciwko każdemu, komu się wydaje, że życie zagarnął na własność. Tylko muszę pchać się ze swoją ręką, kiedy czuję, że muszę, wolę, aby została odtrącona, niż miałbym trzymać ją w kieszeni patrząc sobie i patrząc, i patrząc... To wszystko, mój Boże.

Jerzy Krzysztoń — *Skok do Eldorado*

Europa zaczyna obumierać, gasnąć, tetryczeć, wynaturzać się. Nażarta, przeżarta, sama nie wie, że już przeżarła sama siebie. Pod każdym względem — i religijnym, i kulturowym. To nieboszczka uszminkowana na wzór amerykański... O, właśnie! Tych nuworyszy, Amerykanów, zeżre to samo, dobrobyt.

Jerzy Krzysztoń — *Obłęd*



Cokolwiek przeżyłeś
W dobrym czy złym –
Zdejmij pieczęć z pamięci.

(napis na starym kamieniu)
Jerzy Krzysztoń — *Wielbłąd na stepie*



JANUSZ KRASIŃSKI. *Fot. Danuta B. Łomaczewska*

JANUSZ KRASIŃSKI — urodził się w roku 1928 w Warszawie. W latach 1941-1944 był członkiem Szarych Szeregów, podczas powstania został wywieziony do Oświęcimia, następnie do Dachau. W latach 1947-1956 oskarżony o działalność konspiracyjną przebywał w więzieniach Rawicz-Wronki. Debiutował w roku 1956 na łamach *Po prostu* poematem *Karuzela* oraz opowiadaniem *Potworek* w *Przeglądzie kulturalnym.* Jego debiutem książkowym była powieść *Haracz szarego dnia* (1959). W rok później wydał tom reportaży *Przerwany rejs białej marianny*, za który otrzymał nagrodę KC ZMS oraz wydawnictwa *Iskry*. Opublikował ponadto dwa tomy opowiadań: *Jakie wielkie słońce* (1962) i *Skarga* (1968), tom reportaży *Żywioł dotąd nie znany* (1973) oraz powieści *Wózek* (1966) i *Syn Wallenroda* (1979). Za *Wózek* otrzymał w roku 1967 nagrodę im. Piętaka. Jest też autorem sztuk scenicznych i słuchowisk radiowych. Ważniejsze z nich to *Filip z prawdą w oczach* — (prapremiera teatralna w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie — 1968), *Wkrótce nadejdą bracia* (Teatr „Ateneum" w Warszawie — 1968), *Śniadanie u Desdemony* (Teatr Ludowy — 1971 i Teatr Popularny w Warszawie — 1982), *Czapa, czyli śmierć na raty* (prapremiera w „Hybrydach" w Warszawie). Były one też wielokrotnie prezentowane za granicą — *Czapa* — *BBC*, Radio Saarbrücken, Théâtre Le Sélénite w Paryżu, Teatr w Györ (Węgry), Theatre 86 w Londynie, Radio Tokio, Radio Hilversum (Holandia); *Filip z prawdą w oczach* — Divadlo Pracuijcich, Gottwaldowo, Teatr Narodowy w Tallinie; *Wkrótce nadejdą bracia* — Pecs, Węgry. W Polsce ukazały się w tomach *Czapa i inne dramaty* (1973), *Śniadanie u Desdemony* (1976) oraz *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* (1980). Za słuchowisko pod tym tytułem, będące skróconą wersją dramatu, Krasiński otrzymał w roku 1973 Nagrodę Słuchaczy Polskiego Radia.

Janusz Krasiński

WIELE TRUDNYCH ROZSTAŃ...

Kiedy trzy miesiące przed śmiercią Jerzy Krzysztoń zadzwonił do mnie z zapytaniem, czy nie zechciałbym dokonać adaptacji *Obłędu* — nic nie potrafiłem mu odpowiedzieć. Propozycja była zbyt zaskakująca. Poprosiłem, żeby dał mi dwa tygodnie czasu na ponowne przeczytanie książki pod kątem rozpoznania, czy jest to w ogóle możliwe. Po dwóch tygodniach wnikliwej lektury także niewiele miałem mu do powiedzenia. Książka niezwykle bogata w treści emocjonalne, intelektualne, sugestywna, wizualna, napisana doskonałą prozą — stawiała zdecydowany opór wszelkim przymiarkom i próbom wtłoczenia jej na scenę. Zapytałem autora, czy zdaje sobie sprawę z tego, że czas sceniczny nie pomieści więcej niż jedną dwunastą jego książki i co wobec tego chciałby ocalić, a z czego zrezygnować. Odpowiedział półżartem: ocalić chciałby Dziadka, a resztę pozostawia do mojego uznania. Jednakże w dalszych rozmowach uderzyła mnie jego troska o to, czy uda się ocalić chociażby najmniejszą cząstkę tomu trzeciego. A trzeci tom to powrót do Itaki, do stanu normalności. Zależało mu bardzo na powrocie do niej (musiał odczuwać lęk przed tym wspaniałym, lecz nierzeczywistym światem, w który pędziła go choroba) i pragnął również na scenie dać świadectwo, że ten powrót jest możliwy.

Nasze rozmowy — przeważnie telefoniczne, gdyż Jerzy tylko w niedzielę odwiedzał dom, przez resztę tygodnia pozostając w szpitalu — były z mojej strony jakby graniem na zwłokę, gdyż, mówiąc prawdę, nie miałem żadnej koncepcji i jedynie łącząca nas od wielu lat przyjaźń wstrzymywała mnie od odmowy. Tymczasem Jerzy zaczynał okazywać zniecierpliwienie, żądał, abym powiedział tak lub nie. Coś niewyraźnie zaczęło mi się rysować, jakieś pojedyncze obrazy, jakieś znaki sceniczne i wreszcie — bardziej ufając własnemu warsztatowi, niż możliwości transformacji utworu — wyraziłem zgodę. Było to jednak poważne ryzyko. Myśląc bowiem o uscenicznieniu *Obłędu* wykluczałem wszystko to, co przeważnie rozumie się u nas pod terminem „adaptacja". A więc... posługiwanie się techniką nożyczek i lepca polegającą na odcinaniu wszystkiego, co nie jest dialogiem i sklejaniu pozostałych resztek; tudzież na... odczytywaniu fragmentów prozy z pozorowaną na scenie akcją. Myśląc o teatralizacji *Obłędu* myślałem o oryginalnym dramacie n a p i s a n y m powtórnie, lecz zbudowanym z tego samego co książka tworzywa. O rozebraniu wszystkiego na elementy proste i skonstruowaniu na nowo. Zawsze byłem zdania, iż jedynie w świeżym zderzeniu scen i kwestii powstać może z prozy utwór przystosowany do życia na scenie. Ale nowe zdarzenia wymagają nowych wiązań. Nie mogło się więc obyć bez dyskretnej choćby ingerencji pióra dokonującego transformacji. Nie musiałem przekonywać o tym Jerzego, rozumiał to doskonale, niejednokrotnie poruszaliśmy ten temat jeszcze w Klubie Dramatopisarzy.

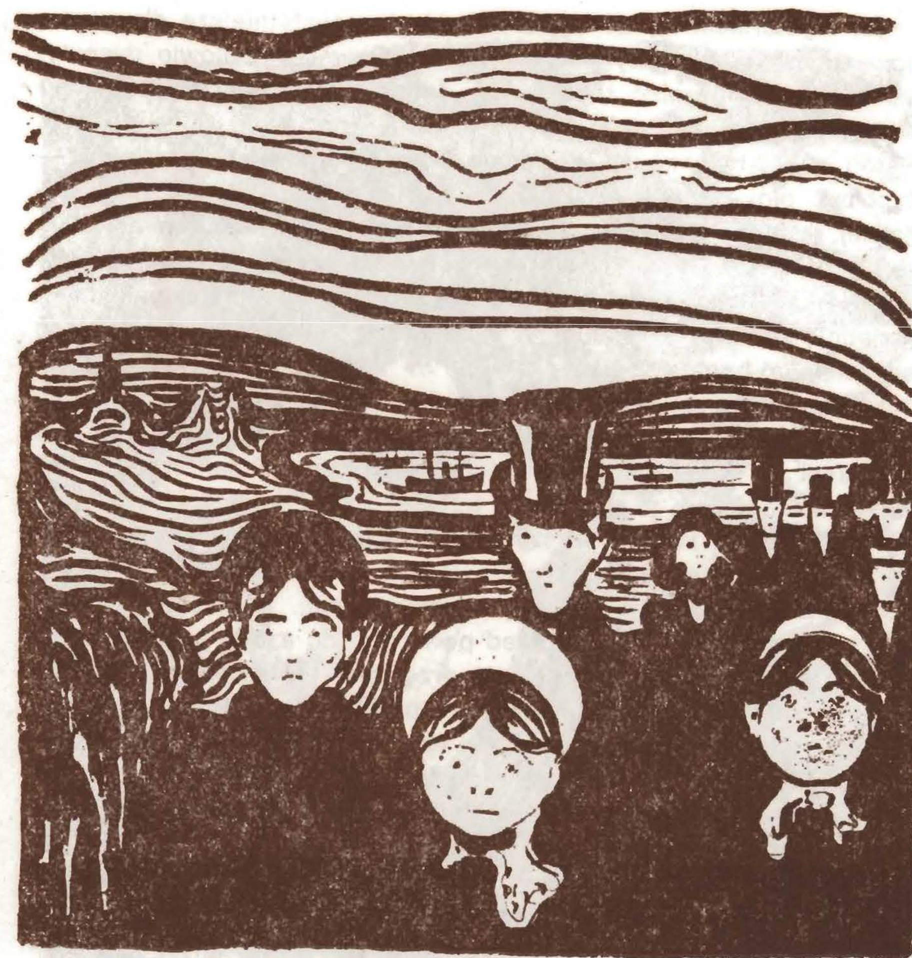
Rozebrać powieść, oczywiście, ale jak potem złożyć? Według jakiego klucza? Jak ograniczyć do minimum mnogość występujących w książce bohaterów? Jak przenieść na scenę wewnętrzne monologi Krzysztofa? *Obłęd* to dramat rozgrywający się w społecznym zgiełku — nie w pustce samotności i trudno mi było go sobie wyobrazić jako wielki monolog wzbogacony o kilka interesujących postaci takich, jak np. markiz de Sade, Gnom czy inni... Marzyłem o tym, aby na scenie było tłoczno i nie statycznie. Zapewnić mogły to tylko wartka akcja i żywy dialog. Tymczasem dialog, jaki prowadzi Krzysztof z otoczeniem, jest jedynie częścią znanej mu prawdy o świecie. Więc by nie zgubić tej drugiej części, należało dać Krzysztofowi rozmówcę... i to takiego, który zapewniłby mu kontakt, jaki marzy się filozofom, kontakt mózg — mózg. Obecność takiej postaci miałaby zasadnicze znaczenie nie tylko dla wyrażenia pełnych poglądów autora, ale również dla samej akcji. Ona dopiero mogła stworzyć właściwe warunki dla jej potoczenia się. Mogła nie tylko interpretować świat zgodnie ze stanem ducha bohatera, lecz również ostrzegać go przed wyimaginowanym niebezpieczeństwem, przekazywać sekretne polecenia i uczestniczyć w akcji, sama nie będąc widoczną dla reszty oto-

czenia. W pierwszych przymiarkach rolę tę miał spełniać „diabeł" — alter ego. Postać pojawiająca się i znikająca w dowolnym momencie. Ale była to zła idea. Istniał już przecież Dostojny Rozmówca i scena zaczęłaby się zapełniać duchami. Wreszcie któregoś dnia uświadomiłem sobie, że przecież Krzysztof w każdym napotkanym człowieku widzi prześladowcę lub sojusznika. Dlaczego więc właśnie ci napotkani po prostu nie mogliby być jego intymnymi rozmówcami? Musieliby jednak w jakiś widoczny sposób zaznaczyć, iż stają się na ten czas kimś zupełnie innym. Stąd pomysł jarzących się głów. Sceniczny znak, który nie tylko rozwiązał problem wewnętrznego monologu, ale sprawił również, iż po raz pierwszy zobaczyłem w wyobraźni na scenie sztukę pt. *Obłęd*. Od tej chwili wszystko nagle stało się jasne, rozsypane cząstki same zaczęły układać się w figury.

Niestety, tą radosną nowiną o znalezieniu klucza do sztuki nie zdążyłem podzielić się z autorem. Szesnastego maja po południu otrzymałem telefon od jednego z naszych wspólnych przyjaciół, że Jurek nie żyje. Zmarł tragicznie. Śmierć ta była dla wszystkich zaskoczeniem. Przyszła w momencie, kiedy wydawało się, że choroba ustępuje. Przeżyłem ją bardzo boleśnie.

W kilka dni po uroczystościach pogrzebowych zadzwonił do mnie pan Jerzy Rakowiecki. Od kilku miesięcy byliśmy w kontakcie, gdyż on to właśnie podsunął Jerzemu myśl przeniesienia *Obłędu* na scenę. Zapytał nieśmiało, co ja w tej sytuacji, po śmierci autora, sądzę o dalszej pracy nad tą sztuką. Wiedział, że jeszcze nie zacząłem pisać, że wszystko jest na etapie pomysłów i sądzę, iż mógł nawet przypuszczać, że przelęknę się trudności, ogromu pracy — i całej rzeczy zaniecham. Byłem jednak po słowie, które dałem Jurkowi, a kto go znał, wie dobrze, że on nigdy nikogo nie zawiódł. Jakże więc można było zawieść kogoś tak prawego? Obietnica dana za życia — po śmierci wierzyciela staje się moralnym obowiązkiem. Cóż mogłem więc odpowiedzieć panu Rakowieckiemu, przyszłemu reżyserowi sztuki? Że czuję się bardziej niż kiedykolwiek zobowiązany. Odparł, że on również i odtąd poczuliśmy się związani wspólnym celem. A był nim świat Jerzego Krzysztonia, którym pragnęliśmy wypełnić scenę Teatru Polskiego w Warszawie.

Zaczął się więc drugi etap pracy — eliminacja. Eliminacja bohaterów, tekstu... Tylko ten, kto dobrze zna książkę, może zrozumieć, jak trudny i bolesny był ten zabieg. W trakcie organizacji materiału, który miał być użyty w sztuce, z przeszło tysiącstronicowej książki za-



kreśliłem w przybliżeniu dwieście pięćdziesiąt stron. Z tego wolno mi było wykorzystać najwyżej sto! Czas sceniczny jak wszelki czas jest nieubłagany. Przeżyłem więc wiele trudnych rozstań. Z Jasieńkiem-Rozkwitały-Pąki-Białych-Róż i z earlem of Khartoum lordem Kitchenerem, przebolałem wiele akapitów mądrej i pięknej prozy, a także wiele żywych rodzajowych scen. I jeśli ktoś chciałby mi zarzucić, że pominąłem coś bardzo ważnego dla istoty książki — co jest wielce prawdopodobne — niechaj najpierw wskaże mi scenę w dramacie, którą zdecydowałby się usunąć, aby w jej miejsce wstawić co in-

nego. Wybierałem to, co wydawało mi się najistotniejsze dla poglądów autora. Czasem byłem zmuszony przerwać w połowie dysputy, ale starałem się robić to tak, aby ostatnie słowo pozostawić jego porte-parole. Wielki dialog o świecie — tym, który minął, a żyje wśród nas i tym, co żyje obecnie, lecz na krawędzi katastrofy — miał być główną treścią sztuki. Lecz taka czysta koncepcja filozoficznej dysputy groziła oschłością. Dlatego też dialog ten starałem się wkomponować w te wybrane z książki sceny, które wydawały mi się najbardziej teatralne. W ten sposób treściom intelektualnym — podobnie jak to czynił autor w swej prozie — pragnąłem zapewnić odpowiednio bogatą scenerię.

Troszcząc się o zachowanie wierności w przetransponowywaniu świata Jerzego Krzysztonia wciągałem się weń coraz głębiej, aż poczułem, że wpadłem w zastawioną jakby przez samego siebie pułapkę. Stwierdziłem to w połowie trzeciego aktu, kiedy przyszła pora powrócić już do zwykłej rzeczywistości. Kraina czarów i koszmarów, pełna nieustających napięć, gdzie jednak życie jest stokroć bogatsze — zatrzymywała mnie swą tajemniczą siłą. A może po prostu mój organizm bronił się już przed powrotem do szarej codzienności? Faktem jest, że zanim udało mi się przełamać ten stan, ważyłem długo ewentualność zakończenia dramatu w pełni choroby bohatera, o której profesor Kępiński pisze, że nazywa się czasem chorobą królewską. Byłoby to zakończenie o wiele bardziej efektowne, lecz mogące mieć pozory ucieczki. A Jerzy Krzysztoń nigdy nie był eskapistą. Dlatego zgodnie z książką postanowiłem jednak rozstać się z niezwykłem światem i razem z Żeglarzem-Krzysztofem powrócić do Itaki. Powrót ten jednak jest pełen głębokiego smutku, gdyż tym razem nie zastaliśmy już w niej Autora.

Janusz Krasiński



Włodzimierz Pawłowski

JERZEGO KRZYSZTONIA ŚWIAT CAŁY Z KOLCÓW

(Fragment eseju)

(...) *Obłęd* to nie tylko filozoficzna przypowieść o kryzysie ludzkiej kondycji w sytuacji spotęgowanego szantażu atomowego, to również, dla nas chyba przede wszystkim, powieść o nas samych, o naszym kraju i naszej codzienności. Choroba Krzysztofa, zwanego Żeglarzem, zwanego też obłąkanym — obok przyczyn, których roztrząsanie lepiej pozostawić zwolennikom klinistycznego punktu widzenia — posiada bardzo konkretne podłoże społeczne. Stałe usuwanie się gruntu spod nóg, rozchwianie adorowanych systemów wartości, wreszcie utrata jakiegoś niezmiennego punktu odniesienia powodować muszą narastanie poczucia zagrożenia i osaczenia. Krzysztof jest człowiekiem silnym, przynajmniej tak sam o sobie mniema, choć nie na tyle, by w pewnym momencie nie ulec łamiącemu charaktery naporowi świata. Czy obawia się tych zewsząd go otaczających agentów? Nie tylko, czyhający na jego życie agenci są jedynie wstępną imaginacją zapowiedzianej kosmicznym teleksem Nowej Wielkiej Rewolucji. Zakwestionowanie jego świata narasta powoli, aż przychodzi taka chwila, gdy bohater spostrzega, że nie istnieje już żadne takie miejsce, w którym mógłby się schronić, w którym czułby się bezpieczny. Pojmuje, że ataku na swoje życie spodziewać się może w każdej chwili i zewsząd. Życie prywatne, towarzyskie i zawodowe, poglądy polityczne, filozoficzne i estetyczne — każdy z tych składników jego osobowości zatruty zostaje śmiercionośnym jadem. W społeczeństwie, w którym wszystko stało się polityką, nie ma już miejsc gwarantujących człowiekowi minimum bezpieczeństwa, które umożliwiałyby mu przeczekanie nadciągającej burzy. Wsiadając na statek obłąkanych, człowiek może być pewien, że albo się roztrzaska, albo — przy odrobinie szczęścia — za cenę ogromnego cierpienia i przejścia przez kolejne wymiary piekielne zdoła powrócić do samego siebie. Nigdy jednak raz rozpoczętej podróży do swojej Itaki nie przerwie, nie wysiądzie w żadnym międzyporcie.

Zanim Krzysztof wyruszył w swój rejs po Morzu Obłąkanych wykorzystał wszystkie dostępne mu środki obrony. W rozsadzającym czaszkę popłochu sprawdził każde miejsce, każdy z elementów, do których, jak mniemał, mógłby się w razie czego odwołać, z których mógłby zbudować swoją przystań, swój zakamarek, dziurkę azylu. Dzieciństwo? — został z niego tak rychło wypędzony, że to, co mu z niego pozostało, było za ciasne, by się w tym schować. Praca? — reporterka radiowa, którą uprawiał od kilkunastu lat, uczyniła zeń służącego innym wyrobnika, wprawdzie stale się buntującego, ale przecież wyrobnika, a na dodatek od roboty nieczystej. Młodość, pokoleniowe więzi? — to pokolenie za młode, by strzelać, za stare, by przeżyć wojnę w stanie błogiej nieświadomości, wyszło z niej okaleczone jak każde inne, ale przecież bez praw kombatanckich, a zaraz potem wrzucone zostało w nędzę, „kałmuczało w błocie po kolana." Coś wielkiego, co zdarzyło się potem? — „Współczesność", której już nie ma? gdańska Czarna Wigilia? A może Bóg? — raczej nie, skoro czterdzieści dotychczas przeżytych lat straciło jakikolwiek sens, to i Dzieło Stworzenia nie jest niczym innym jak tylko wielką fuszerką. *Tak teraz czułem, że zostaję pozbawiony władzy nie tylko nad swoim umysłem, ale i nad własną duszą. I nie jest tak jakby umysł i dusza ode mnie odbieżały. Mam je i nie mam zarazem. Są we mnie, lecz nie moje. Przemieniam się w narzędzie szatańskich praktyk. Tak będzie nie tylko ze mną, ale z każdym człowiekiem wywłaszczonym ze swojego wnętrza. Gdzież moja niepowtarzalność? Nie jestem panem samego siebie, niczym jestem.*

Resztkami tożsamości bohatera są dwa cudem ocalałe znaki: imię i zawód — Krzysztof, reporter. Wszystko pozostałe trzeba dopiero na powrót odzyskać. Podróż do samego siebie zaczyna się od wejścia w burzliwy świat wewnętrzny, wiedzie przez różne wymiary i rodzaje śmierci, oznacza porzucenie ziemi i zjednoczenie się z kosmosem, oznacza też bezustanne grzebanie się we własnej podświadomości. Więzi łączące bohatera z dawno utraconym światem są bardzo kruche — ułamki jakichś wspomnień, kilka nazw czy dźwięków, trochę rzeczy. Nie oznacza to jednak, że raptem świat realny podmieniony zostaje pustką, bowiem na jego miejsce wchodzi bodaj bardziej ruchliwy i konkretny świat widm, zjaw, głosów i kształtów. Niemożliwe staje się możliwym, a możliwe niemożliwym; utrzymująca człowieka przy życiu przyszłość zostaje niemal całkowicie zanegowana, ożywa natomiast przeszłość. W powieści Krzysztonia spotykamy Sokratesa, świętych Augustyna, Tomasza i Franciszka, Abelarda, Kopernika i Szekspira, Giordano Bruno, Pascala i Kartezjusza, mar-

kiza de Sade i Dostojewskiego. Jednak to nie z nimi przychodzi się bohaterowi wadzić. Są te postaci jedynie znakami pewnej tradycji, zakreślają krąg problemów, z którymi Krzysztof musi się uporać, jeśli chce do siebie powrócić. Piekło historyzmu, przez które nasz Odys przechodzi, jest piekłem na wskroś polskim. W przystani U Czubków jest książę Józef i Sowiński, Dmowski i Dziadek, kłębi się w niej cała nasza historia ostatnich dwustu lat, wszystkie jej mity, te od wolności, powstań, klęsk i cierpień. Obłęd staje się olśnieniem, ujawnia cudowną jedność w wielości. Pozwala bohaterowi poznać siebie, po raz pierwszy zrozumieć siebie i świat, ułożyć to, co się chwiało i wydawało się tak nietrwałe, w sensowną całość. Pozwala mu też powrócić, odzyskać utraconą tożsamość, zrekonstruować wspierający jego osobowość system wartości. Wrażenie przeżytego przełomu, oznaczającego wyzwolenie i odnowę, jest tak silne, że Krzysztof m u s i to powiedzieć: Ale to nie my, słowo daję, to nie my, z domu obłąkanych, to wy jesteście ludźmi z innej planety. Ktoś zszedł z kursu — ale czy są to ci, którym przypięto etykietki „Obłąkanych" i zamknięto w szpitalach psychiatrycznych, czy też ci, którzy szczycą się posiadanym monopolem na „normę", propagują ją wokół i są z niej tak bardzo dumni? Chora norma zabija pewniej, niż rojenia „wariata". Ale ciągle jest jeszcze nadzieja — póki ostatni Odys nie powiesi się na rei, póty z człowiekiem nie jest jeszcze najgorzej.

Włodzimierz Pawłowski, *Literatura*, nr 1/1982

Tak kończy się obłęd mój, drodzy bracia i siostry, a zaczyna się wasz, który trwać będzie przez pokolenia. Nadszedł kres moich wyznań, nic więcej nie powiem.

Jerzy Krzysztoń — *Obłęd*



Program ilustruje grafika EDVARDA MUNCHA

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI

Redaktor techniczny
WŁODZIMIERZ GRAJEWSKI

SEZON 1982 — 1983

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO W WARSZAWIE

Cena zł 30,—

Sekretariat Teatru czynny w godz. 9.00—16.00, tel. 26-48.80.
Kasy czynne w godz. 10.00—14.00 i 15.00 — do rozpoczęcia przedstawienia, w poniedziałek w godz. 15.00—18.00.
Kasa Teatru Polskiego — tel. 26-79-92.
Kasa Teatru Kameralnego — tel. 26-49-18.
Biuro Obsługi Widzów — Krakowskie Przedmieście 6, tel. 26-61-64.
Przedsprzedaż prowadzą także kasy SPATiF-ZASP (Al. Jerozolimskie 25, tel. 21-94-54, w godz. 9.30—14.00 i 14.30—17.30, w piątki do godz. 17.00) i kasy „Syrena" (ul. Krucza 16/22, tel. 25-72-01, w. 15, w godz. 11.00—17.00, prócz wolnych sobót).

ZGraf. WZSR Biskupiec, 1693/83 10 000 egz.